

---

COMPOSTELLA AUREA. ACTAS DEL VIII CONGRESO DE LA AISO ISBN 978-84-9887-553-9 (T.II); ISBN 978-84-9887-555-3 (o.c.)De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)

---

## **De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)**

JAVIER JIMÉNEZ BELMONTE  
*Fordham University*

La historia de Cleopatra, cruce de mito orientalista y lección político-filosófica (colonial y estoica), circuló con profusión por las literaturas europeas premodernas. Aunque la Cleopatra de Shakesperare se haya impuesto en el canon europeo como la Cleopatra barroca por excelencia, la versión española de la historia, raramente mencionada, merece ser estudiada con más detenimiento. La presencia constante de la reina egipcia en el imaginario español a partir, sobre todo, de mediados del XVI y durante la primera mitad del XVII, da fe de la vitalidad del tema en la cultura barroca española y del interés de nuestros intelectuales barrocos en sus posibilidades artísticas. En estas páginas proponemos un acercamiento a uno de los productos de ese interés: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto* de Alonso de Castillo Solórzano, publicada en Zaragoza en 1639. La particular naturaleza de este volumen, en el que la narración histórica acoge y se complementa con numerosas composiciones líricas de varios poetas amateurs y otros ya consagrados, nos invita a estudiarlo, por una parte, como pieza importante para la interpretación española de la historia de Cleopatra y, por otra, como ejemplo de cauce editorial alternativo de autorización y legitimación de la poesía amateur.

La importancia de Cleopatra en la formación del imaginario cultural europeo adquirió auténtica relevancia crítica a partir de finales de los setenta. El *Infinite Variety* de Marilym Williamsom propuso ya un acercamiento comparatista que Lucy Hugues-Hallett (1990) y Mary Hamer (1994) se encargarían luego de enriquecer añadiendo una necesaria perspectiva multidisciplinar y extendiendo el marco de estudio hasta el mismo siglo XX. El interés por Cleopatra culminó a finales de los noventa con una sonada exposición internacional en Roma, Londres y Chicago y con la publicación en 2001 del catálogo de la

exposición, unas seiscientas ilustraciones a color repartidas en casi cuatrocientas páginas. A pesar del declarado carácter comparatista de todos estos estudios, en ninguno de ellos aparecen mencionadas las versiones españolas de la historia de Cleopatra, las cuales, sin embargo, fueron durante el siglo de oro tan nutridas e interesantes (en lo que se refiere a su relación con la sociedad y la cultura que las crearon) como las francesas, las italianas o las inglesas. No es este el momento de reparar esa ausencia, pero sí conviene repasar brevemente la trayectoria de Cleopatra en las letras españolas tardomedievales y auriseculares, de modo que pueda entenderse que el texto de Castillo Solórzano no fue sólo un capricho aislado de erudición histórica en la Zaragoza de 1639, sino parte de la respuesta occidental a un topos que había pasado ya de la recurrencia a la obsesión. Como las otras muchas respuestas, a nivel europeo e hispánico, el texto de Solórzano también tiene mucho que decir sobre la naturaleza y maleabilidad de esa obsesión.

Fueron los autores italianos del temprano renacimiento, a través de Virgilio, Horacio, Marcial, Lucano, Plinio y, principalmente, el Plutarco de la *Vida de Marco Antonio*, los encargados de reactivar el interés occidental en Cleopatra. Dante, Petrarca y sobre todo el Boccaccio de *De claribus mulieribus* hicieron circular el nombre y la historia de Cleopatra como *exemplum* moral (casi siempre de lujuria y de *amor folle*) junto al de otras reinas (Dido, Semíramis, Zenobia) que, con el andar de los años y la paulatina celebridad de la reina egipcia, irían incorporándose a esa suerte de icono de lo femenino oriental en el que se había convertido ya el nombre de «Cleopatra» hacia mediados del XVII. Con más o menos variantes (Boccaccio la condena; Chaucer la convierte en mártir), Cleopatra raramente estará ya ausente en las frecuentes listas y *exempla* de mujeres condenables o modélicas que pueblan los debates literarios de la Europa tardomedieval en torno a la mujer<sup>1</sup>. Llama la atención, sin embargo, el hecho de que a pesar del enorme corpus ibérico en torno a ese mismo tema desde mediados del XV hasta ya entrado el XVI, las menciones a la reina egipcia sean tan escasas. El *Libro de las claras y virtuosas mujeres* de Alvaro de Luna, que tanto debe al *De Claribus* de Boccaccio<sup>2</sup>, ni siquiera la menciona y lo mismo se puede decir de textos como el *Corbacho* o el *Spill*<sup>3</sup>. No era, desde luego, un problema de desconocimiento de las fuentes clásicas y contemporáneas sino, tal vez, una cuestión de obligada selección de ejemplos de soberanas femeninas que se

1. Para una detallada descripción de la presencia de Cleopatra en la literatura occidental desde la Roma imperial hasta el siglo XVII isabelino véase Williamson (1979).

2. *De Claribus* se traduce e imprime en Zaragoza en 1494 siguiendo la edición de 1473 publicada por Johann Zainer de Ulm y conocida como el Ulm Boccaccio. Es la misma edición que se había seguido en Asburgo (1479), Lovaina (1487) y Estrasburgo (1488). Para un certero análisis de los grabados que acompañaban la historia de Cleopatra en estas ediciones véase Hammer (1994: 26-27).

3. Tampoco aparece Cleopatra en otros textos castellanos claves en el debate medieval sobre la mujer como el *Tratado de amor*, de Juan de Mena, el *Breviloquio de amor y amición* de Alfonso de Madrigal, el *Tratado de como al hombre es necesario amar*, del Tostado, la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena, el *Jardín de nobles doncellas*, de Martín de Córdoba o el *Tratado de la defensa de las donas* de Rodríguez del Padrón. La presencia de Cleopatra en la literatura ibérica de esta época parece reducirse a rápidas menciones en la poesía cancioneril, caso de la décima «En que descubre los defectos de las condiciones de las mujeres, por mandato de dos damas; y endereça a ellas estas primeras» de Hernán Mexía (1912-1915: I, 148): «Por lieve enojo que sea / en tal yerro las dispona, / que verán ser quien otea / la más benigna, Medea, / la más piadosa, Prona: / donde toca más senzilla / aquesta ravia siniestra, / sin forcalla ni sufrilla, / cada cual es una silla / de Cleopatra o Ipermestra».

adecuara mejor al modelo *in vita* que en esa misma época encarnaba Isabel la Católica.<sup>4</sup> En cualquier caso, las menciones a Cleopatra en las letras castellanas no comienzan a cundir hasta, aproximadamente, mediados del XVI.

A partir de esta fecha, la presencia de Cleopatra en la literatura aurisecular se puede seguir y dividir, *grosso modo*, en tres amplios grupos que corresponden a tres acercamientos genéricos distintos al tema: el historiográfico, el dramático y el lírico. Al primero se debe, sin duda, la entrada definitiva de Cleopatra en el tejido intertextual hispánico. Tres de los principales cronistas españoles del XVI son los encargados de dicha operación: Antonio de Guevara, Pedro Mexía y Juan de Pineda. Las referencias a Cleopatra en la extensa obra del primero se encuentran dispersas en el *Reloj de príncipes* (1529), el *Libro de Marco Aurelio* (1528) y, sobre todo, en las *Epístolas familiares* (1539, 1541). Mucho más sistemática y abundante es la Cleopatra que nos ofrece Mexía, el cual no sólo describe los dos episodios más famosos de la historia de la reina (el banquete a Marco Antonio y su suicidio) en la *Silva de varia lección* (1540, 1551), sino que también ofrece un amplio relato de Cleopatra en varios capítulos de las vidas de César y Octavio incluidas en su *Historia Ymperial Cesárea* (1545), libro al que con frecuencia habrán de acudir los autores barrocos en busca de modelos y personajes históricos. De forma similar, Juan de Pineda dedica todo un capítulo de su *Monarchia Ecclesiastica o Historia Universal del mundo* (1576) a recrear de nuevo la historia.

La empatía de Antonio de Guevara con la legendaria reina y su intento de hacer valer tanto los aspectos positivos como los negativos van a contrastar con la clara y dura condena de Mexía y Pineda. Estos, precisamente, serán los extremos entre los que oscilen las diferentes versiones dramáticas y líricas de la historia durante el siguiente siglo. Desde finales del XVI hasta finales del XVII se cuentan, según Hugo Rennert (1908: 186), cuatro versiones dramáticas distintas de la historia. Asimismo, los episodios historiados por Mexía y Guevara se convierten rápidamente en tema común de la poesía aurisecular, como atestiguan las numerosas composiciones incluidas por Castillo Solórzano en su *Historia* o, ya hacia finales del siglo y en México, los villancicos a Santa Catarina de Alejandría de Sor Juana Inés de la Cruz. La Cleopatra de Solórzano se construye sobre la base de esta heterogeneidad genérica y con clara voluntad sumarial, de conjugación de autoridades historiográficas y líricas.

A juzgar por la aprobación de Juan de Jaúregui firmada en Madrid en 1625, Castillo Solórzano tenía ya escrita su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* quince años antes de su publicación en Zaragoza en 1639. Precisamente durante esos quince años se escriben y publican dos de las versiones españolas más relevantes sobre el tema (el *Canto de Antonio y Cleopatra*, del príncipe de Esquilache y *Los áspides de Cleopatra* de Francisco Rojas Zorrilla<sup>5</sup>) y se van produciendo la mayoría de las composiciones líricas que Solórzano incluirá en su *Historia*. La Cleopatra de Castillo Solórzano debe tanto a la conjugación de Tito Livio, Cornelio Tácito, Plutarco, Josefo, Lucano, Mexía y Pineda (como el mismo

4. No sería la primera vez que la figura de la reina castellana obligaba a repensar la representación de lo femenino en textos vinculados a una tradición profundamente misógina, como indica, por ejemplo, Brownlee (1998) en el caso de la *Carajicomedia*.

5. El *Canto de Antonio y Cleopatra* aparece publicado en suelta antes de ser incorporado a la primera edición de las *Obras en Verso del príncipe de Esquilache* en 1648. *Los áspides de Cleopatra* se publican por primera vez en 1645, dentro de la segunda parte de las obras de Rojas Zorrilla.

Solórzano revela al final de la obra, haciendo gala de una erudición que otros géneros mucho más visitados por su pluma le obligaban a velar), como a la advertencia barroca contra los peligros de la mujer y la consecuente denuncia de cierta crisis de la masculinidad tan frecuentes en las letras españolas de la primera mitad del XVII.

Esta era, de hecho, la visión de la historia que habían preferido las principales autoridades españolas seguidas por Solórzano: Mexía y Pineda. El ímpetu viril de conquista de Marco Antonio, paradigma del poder imperial, había sido literalmente transformado por Mexía (1578: 25) en Cleopatra, el «ánimo femenino» de huida que sentencia y justifica el sometimiento colonial. Pineda (1606: 302v, 302r), por su parte, había subrayado el elemento lujurioso, presente ya en las fuentes clásicas, aludiendo a un supuesto libro compuesto por Cleopatra sobre «atavíos, vestidos y composturas y trajes galanos, en lo cual se entenderá cuan viciosa y lujuriosa haya sido», y había enmarcado inequívocamente la lección moral de la historia en el contexto de la literatura educacional femenina: «cuantos hablan de esta mujer, la condenan de muy deshonesta, que es el pecado que más destruye la fama de las hembras, y más de las reinas cuyas viviendas son el espejo en que se miran todas las otras mujeres».

La Cleopatra de Castillo Solórzano seguirá de cerca este patrón moral. Conviene no olvidar, por otra parte, que ese mismo patrón moral (en el que lo masculino se ve continuamente amenazado por lo femenino) es el mismo que podemos encontrar en las obras más populares de Castillo Solórzano, caso, por ejemplo, de *Las harpías de Madrid* (1633). De este modo, ni el arrojo ni el valor de Cleopatra (que Rojas Zorrilla, por ejemplo, había tomado como base para la caracterización positiva de ésta como mujer *virago* en *Los áspides*), ni su sinceridad y lealtad como amante (presentes también en esos dramaturgos pero, sobre todo, en las versiones líricas de la historia), podrán en la *Historia* de Castillo Solórzano (1639: 138) con la lujuria, el adulterio y la traición de los que Cleopatra venía siendo destacado contramodelo desde los mismos propagandistas imperiales romanos:

Tuvo mucho de gran señora, y mucho de mujer ordinaria, y para decirlo con más propiedad de Ramera, pues no fija en el amor de Antonio (como otra Dalila a Sansón), le vendió por dos veces a su contrario, mirando más a su razón de estado, que a la opinión de Reina.

Del mismo modo, y como vimos ya en Mexía, si Marco Antonio sirve de ejemplo de esa crisis barroca de ciertos valores masculinos provocada, en gran medida, por la ruptura de los límites tradicionales de ejercicio de lo femenino metaforizados aquí en una «libre Reina de Egipto», Cleopatra, a su vez, va a servir en la *Historia* de Castillo Solórzano (1639: 137-138) como recordatorio a la mujer de la necesidad de aquellos límites:

Sirva asimismo de ejemplo para que las mujeres se guarden la libertad y desenvoltura de Cleopatra, el demasiado cuidado en aderezarse y componerse, porque las madres (a cuyo cargo está la crianza de sus hijas) les eviten esto cuando es con demasiado exceso, pues de usarlo para parecer bien a los hombres, suceden mil desgracias y afrentas por casas y familias ilustres con que vienen a menoscabo de su fama.

La autoridad que Castillo Solórzano se procura en su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* no es, sin embargo, únicamente de índole moral. La erudición que el género le permite exhibir implica un particular posicionamiento dentro del campo literario barroco que modifica o, mejor dicho, complementa el posicionamiento que más inmediatamente identificaba al autor dentro de ese mismo campo. La asociación de Castillo Solórzano con la «gracia» y la jocosidad había sido buscada por el mismo autor, como bien demuestra su predilección por la novela cortesana pseudopicaresca y de costumbres o el hecho de titular las dos partes de su producción lírica impresa, mayormente burlesca, *Donaires del Parnaso*. El mismo campo literario reconocía y potenciaba ese mismo posicionamiento. Anastasio Pantaleón de Rivera, por ejemplo, en un vejamen dado en la Academia de Madrid, a la que era asiduo Castillo Solórzano, había dicho de éste que «Su ejercicio es ser poeta jocosos» y que «su tema es escribir cada día librillos»; Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo*, afirmó que «en don Alonso del Castillo admira / gracia, donaire, ingenio y dulce lira»<sup>6</sup>; y Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo*, se había referido a las gracias «que a don Alonso del Castillo dieron / más gracia que fortuna» (2007: 405). Desde este punto de vista, la *Historia* (compuesta en fechas cercanas a *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* y las dos partes de los *Donaires*, y aprobada para su publicación en Zaragoza junto con las *Aventuras del bachiller Trapaza*) podría verse como un intento por parte de Castillo Solórzano de demostrar su autoridad al margen de la jocosidad y de la comercialización de lo literario asociadas respectivamente con su poesía y su producción novelística.

En este sentido, y a pesar de la distancia temática, las motivaciones y tácticas posicionales que se adivinan tras la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, dedicada al marqués de San Felices, son muy similares a las que laten tras el *Epítome de la vida y hechos del ínclito Rey don Pedro de Aragón*, dedicada al conde de Aranda y publicada también en Zaragoza en ese mismo año de 1639. Ambas obras, así como las demás publicadas por Castillo Solórzano en Zaragoza tras el traslado en 1635 a la ciudad aragonesa de su mecenas don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, quinto Marqués de los Vélez, responden al mismo impulso erudito y de congratulación con los campos literarios y de poder aragoneses y han de ser entendidas como parte de la constante necesidad mecénica de su autor, a la que ya se había referido Lope (2007: 406) en su retrato en el *Laurel de Apolo* («no le quieras más premio que su fama / ni laureles mayores, / ni más ricos favores / que de su pluma la dorada copia, / pues la virtud es premio de sí propia») y a la que el mismo Castillo Solórzano (1999: XVI) habría de aludir por boca de uno de los personajes de las *Aventuras del bachiller Trapaza*:

Cualquiera que escribe libros, para que se logran bien las direcciones dellos, lo primero que hace es poner los ojos en persona de partes, que sepa estimar y agradecer su ofrenda; y, haciendo su elección, debe el escogido estimar el haber puesto en primer lugar que a otros y juntamente agradecer con dádivas aquel particular que tuvo con él...

6. Tomamos las citas de Pantaleón de Rivera y Pérez de Montalbán de Barrera y Leirado (1860: 77).

Cuando Castillo Solórzano puso los ojos en Juan de Moncayo y Gurrea como destinatario de su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, sin duda tuvo muy en cuenta la gran afición del marqués de San Felices a la poesía y su predilección por la lírica tradicionalista castellana, de ascendencia garcilasista y lopesca. Como ya señalé anteriormente, si algo caracteriza y diferencia la *Historia* de Solórzano de sus homólogas europeas es la confluencia del discurso histórico y lírico que tiene lugar en sus páginas, su doble naturaleza de narración histórica y antología poética<sup>7</sup>. Si la apropiación y disposición de las fuentes históricas por parte de Castillo Solórzano nos ofrecía, como vimos más arriba, la oportunidad de reflexionar sobre la incidencia de los esquemas culturales de género en la narración de la historia, la duplicación de esa narrativa en antología de versos y la consecuente complementariedad de discursos tradicionalmente lejanos, obliga a la reflexión sobre las condiciones literarias (y extraliterarias) que permitían esa coexistencia textual de historia y poesía.

El corpus lírico inserto en la historia de Marco Antonio y Cleopatra consta de treinta y ocho composiciones repartidas a lo largo de los catorce capítulos que constituyen la narración histórica y se van intercalando a modo de glosa poética de los asuntos expuestos en prosa. Exceptuando unas octavas de Francisco Novella, catedrático de Retórica de la Universidad de Valencia, y otras de Vicente Gascón de Siurana, también valenciano, todas las demás composiciones son sonetos. De ellos, once son obra del mismo Castillo Solórzano y el resto, como señala Diego Amigo en su aprobación del texto de Solórzano (1639: [5]), pertenecen a «eruditos y conocidos Poetas». Esta distinción en los contribuidores es importante, ya que implica la convivencia de los dos modelos sociolitearios fundamentales del poeta áureo, el aficionado o amateur (caso del conde de Buñol, del capitán Sancho de Molina o de los caballeros Monserrat de Cruyllas y Luis de Villanova) y el consagrado o poeta reconocido ya socialmente como tal (caso de Juan Pérez de Montalbán y, sobre todo, de Lope de Vega). Dicha convivencia no es extraña, sino más bien al contrario, emulando perfectamente la estructura y tácitas jerarquías que constituían lo que desde hacía décadas venían siendo las verdaderas palestras del campo literario barroco: las academias literarias. Ello justifica que se haya pensado que la procedencia de la mayoría de estas composiciones fuera efectivamente una academia literaria, valenciana, por más señas, a juzgar por el elevado número de contribuidores amateurs procedentes de dicha ciudad y por el hecho de que Castillo Solórzano participara activamente en el mundillo académico valenciano durante su estancia allí junto con su mecenas<sup>8</sup>.

Sin descartar esa posibilidad, lo que parece aquí más relevante es la sagacidad del autor en la constante readaptación de un texto cuyo proceso editorial abarca unos quince años y tres contextos urbanos, sociales y literarios distintos (Madrid, Valencia y Zaragoza). La variedad regional y la distancia cronológica de las composiciones que constituyen ese tejido lírico alternativo de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* evidencian la necesidad de adaptación de un escritor itinerante, a la merced de los desplazamientos

7. Me refiero, en concreto, a Landi (1551) y Paganino (1642).

8. Así lo planteó King (1963: 127-128). Sobre la relación de Castillo Solórzano con el mundo académico valenciano véase Mas I Usó (1994: 52-56).



y dádivas de su mecenas y a espensas siempre de encajar en los nuevos contextos socio-literarios, como era efectivamente el caso de Castillo Solórzano.

Más que de una academia real habría por tanto que hablar de una suerte de academia virtual cuyo prestigio y uniformidad irradian desde los dos sonetos de Lope de Vega, conocidos, como afirma Castillo Solórzano (1639: 54), «en España y en los demas Reynos» y se expanden a todos los demás participantes, continuadores y practicantes, como el mismo marqués de San Felices, destinatario del volumen, de la poética tradicional castellana encarnada por el Fénix. Castillo Solórzano no perderá la oportunidad de destacarse entre estos participantentes, contribuyendo con el mayor número de composiciones, demostrando (como hacía contemporáneamente en el discurso histórico) su capacidad para lo grave y erudito, y posibilitando una vía editorial tanto para sus sonetos como para las otras composiciones amateurs.

Las obras de Alonso Castillo Solórzano demuestran con frecuencia la permeabilidad de los géneros literarios barrocos, conjugándolos en pos de la tan buscada y aconsejada *varietas*, pero también aprovechando la más fácil accesibilidad a la imprenta de unos (caso de la novela) como cauce de impresión de otros en los que se seguía privilegiando la difusión manuscrita (caso de la lírica ocasional y de academias). En el caso concreto de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, Solórzano aprovecha la variedad temática de lo que constituía ya una auténtica tradición literaria en torno a la figura histórica de Cleopatra, para dar cabida no sólo a composiciones propias (ajenas al «donaire» de su única compilación lírica impresa), sino también a otros poemas, impresos y manuscritos, de autores consagrados y amateurs. Sin embargo, la relación que se establece en el texto de Castillo Solórzano entre el discurso histórico y el discurso lírico no es, como quizás cabría esperarse, de superioridad del primero sobre el segundo, o de limitación de éste al terreno de lo puramente decorativo, sino más bien de igualdad. Historia y poesía se confieren la una a la otra una autoridad que explica, y a la vez ejemplifica, el extraordinario prestigio alcanzado por la poesía en el campo literario español desde las dos últimas décadas del XVI. Es por ello que el patronazgo que Castillo Solórzano (1639: [2]) pide en la dedicatoria de su libro al marqués de San Felices («para que con su patrocinio salga de la estampa segura») y el patronazgo de los poetas con el que ya dice contar («padrinos de que me he valido») han de ser vistos como las dos caras de la misma moneda: la cruz de la necesidad económica y mecénica y de la dependencia *de facto* del autor, y la cara del prestigio social y cultural de la poesía, brillante pero todavía difícilmente suficiente.

## Bibliografía

- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- BROWNLEE, M. S. (1998): «Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy», en *Poetry at Court in Trastamara Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Eds., E. Michael Gerli y Julian Weiss. Tempe: Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Arizona State University, pp. 59-78.

- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de (1639): *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*. Zaragoza: por Pedro Verges.
- (1999): *Aventuras del Bachiller Trapaza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HAMER, M. (1993): *Signs of Cleopatra. History, politics, representation*. Nueva York: Londres, Routledge.
- HUGHES-HALLET, L. (1990): *Cleopatra. Histories, dreams and distortions*. Nueva York: Harper & Row.
- KING, W. F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Anejos del BRAE.
- LANDI, G. (1551): *La vita di Cleopatra reina d'Egitto*. Venecia.
- MAS I USÓ, P. (1994): «Academias ficticias valencianas durante el Barroco», *Criticón*, 61, pp. 47-56.
- MEXÍA, H. (1912-1915): *Cancionero Castellano del siglo XV*, 2 vol., ed., R. Foulché-Delbosc. Madrid: Bailley-Brielliere.
- MEXÍA, P. (1578): *Historia Imperial y Cesárea*. Amberes: por Pedro Bellerio.
- PAGANINO, G. (1642): *Di Cleopatra, reina d'Egitto*. Pisa.
- PINEDA, J. de (1606): *Monarchia Ecclesiastica*. Barcelona: por Ioan de Bonilla.
- RENNERT, H. A. (1908): «Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro», *Revue Hispanique*, XIX, pp. 184-237.
- VEGA, L. de (2007): *Laurel de Apolo*. Ed., Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- WALKER, S. y HIGGS, P. ed. (2001): *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. Princeton: Nueva Jersey, Princeton University Press.
- WILLIAMSON, M. L. (1974): *Infinite variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*. Connecticut: Lawrence Verry.